

## SZALAGYI CSILLA

### Vándormotívumok

Szabó T. Anna: Senki madara



SZALAGYI CSILLA (1975) Budapest

„Madarak, nap és megint madarak.”  
Pilinszky János

Pilinszky János *Van Gogh imája* című versében a megidézett festő a bensőséges belső beszéd hangján önmaga tükréként szemléli festményeit, avagy képeit imái foglalatoként úgy alkotja meg, hogy majdan nézőiként mi, befogadói a képek szemléléséből önmagunkra lássunk („Hol én is laktam”) – beteljesítve az ima meditatív közegéből érkező költeményben azt az elképzelést, amely szerint a műalkotás eredendő megjelenésével „saját magunkra nyit rá minket” (Michel Henry). De nem csupán önmagunkra, hanem a megszólítottira is, akinek határozott kilétét a címben egyértelműsített nyelvi esemény választalanságában is megjelöli, s a hiányokról beszámoló jelen idejű létállapotokat („hol én is laktam, s nem lakom, / a ház, hol éltem, és nem élek”) az isteni gondviselés térbeliségében megtapasztalható alakzata alá rendeli: „a tető, amely betakart. / Istenem, betakartál régen”. A hiányállapotok ezzel feltöltődnek, a kiüresedő terek személyes térélménnyel kapcsolódnak össze, a festő keze alatt született kép pedig maga írja az ima eseményét, amelyet a költészet a maga nyelvére formál.

Ugyancsak egy szuggesztíven megidézett meditatív közegből szólal meg Szabó T. Anna legutóbbi önálló verseskötetében *A tűz helye* című vers, amelyet egy Segantini-képre írt. A költemény a látvány elemeit már értelmezve továbbítja, önmaguk hiányképzeteihez rendeli, s a festmény a ropogó tűz hűlt helyével teszi azonossá a megformált lelki teret. A halál, a magány képzeteinek szó szerinti megszólaltatása által a beszélő az üresség megragadásának meditatív nyelvi formájával válik eggyé („Magam vagyok / a fa, a hó, a sár, a csend”), az ima bensőségességével, a belső beszéd címzettjének azonban hűlt helyével („Isten? Nem hiszem”). A ropogás hangjának folyamatos megidézése, a tájfestő és képleíró sorok („Sötét szobám – a tűz minek? – / a semmi fűti”) szavakban megjelenített kép és képben átírt létezés tükörfolyamatainak érzékelését nyújtják. Ám míg a Pilinszky-vers beszélője azonosul a látott képrészletekkel, illetve képeire vetíti önmagát, Szabó T. Anna költeménye a képből szól, a szemléltőt magához vonva, magával egyesítve. Ezt a fordított irányt jelöli a kötetben sokszorosán visszatérő képzet, a tükör metaforája, amely mindig magához vonzza a tekintetet, a tekintettel az emberi életet, s általában negatív felhanggal teszi mindezt.

A Segantini-képleírást is tartalmazó verseskötetben, a *kerített térben* ugyanis számtalan elgondolt és valós ellentét sorakozik – Isten és ördög, olvasó és költő, hinni és vinni –, az ezek együttes létezésében való sodródás írja felül a bevésődni vágyó, megállapodásra készülő, az embert a földdel összekötő nehézségi súlyt. Így egy versében épp a félelem is a gravitáció súlyával tereli a tekintetet, s a tekintettel együtt a vele egyesülő életet, mert „[k]i benéz e kettőzött sötétbe: / mindig zuhan, saját kútjába esve” (*Gravitáció*). A ránézés az eggyé válással kapcsolódik össze, a látás a meglátással, s mindez a megítéléssel. Eszerint ki mit néz, beteljesíti önmagán („és a lenti fény beránt a sötétbe” – *Foncsor*), ebből következően pedig a ránézés, meglátás a bezártság valódi alakzata, ahogy ezt néhány költemény szerkezetében és tematikájában is kifejezi, például a *Keret és tükör*: „– Látni, míg a keret enged, / egy szeletnyi teret, engem”.

A magát néző önmagáról alkotott képét látni engedő, a belső rálátás lehetőségét kínáló tükör ítélet: felfedve az ellentéteket, a megosztottságot. Ezt az ítéletektől szenvedő, de velük szembe forduló költői beszédet az önmegszólítás – leginkább József Attilát idéző – nyelvi fordulatai teszik rendkívül feltűnővé (például a – *Légy. – Vagyok.* című versben: „Fogj egeret egyszerre kintbent”), s viszik egy elképzelt, önmagával folytatott párbeszéd folytatólagos terébe. Vagyis a kötet versei az egyik központi metaforán keresztül azt a kérdést boncolgatják, hogy egyáltalán nem mindegy, mi által értelmezünk vagy ítélünk és kerülünk mások értelmezéseinek és ítéleteinek körébe, s hogy ezen

ha nem is életek, de lelki minőségek, kudarcok vagy sikerültebb találkozások múlhatnak, s talán ennek felidézése is indokolja az elvárások ellen feszülő expresszív dac gyakori jelentkezését a kötetben („ki mit gondol, nem érdekel, / ezt neki!” – *Frigus*, vagy az első ciklus nyitóversében: „Nem feszengsz? // Mit remélsz?” – *Au Lecteur*). Mindezt bizonyára szükségtelen is lenne hosszasan bizonygatni, azt azonban mégis fontos megjegyezni, hogy Szabó T. Anna (helyesebben itt már Szabó T. Anna Kyoko) *Senki madara* című könyvében ennek a félreértelmezésnek, az ítéletek félresiklásának a történetmondás szempontjából központi jelentősége van, s ez vezeti át a 2014-es verseskötetet a következő évben megjelenő mesék megformált világába.

Mesék, hiszen a költő 2015-ben két kötettel is jelentkezett, amelyek egymáshoz is szorosabb kapcsolódást mutatnak. Műfajuk egyezik, noha célzott olvasótáboruk érzékelhetően különbözik: a *Senki madara* Rofusz Kinga illusztrációival a felnőtt olvasóközönséget célozza; ahogy *A fűszermadár* Schall Eszter játékos, színes képeivel, már gyerekszereplőkkel, a gyerekeknek írt meseirodalom klasszikus elemeiből építkező történettel, oldó humorával, csapongó, bele-belelendülő ritmikájával bontakoztatja ki a motívikus szinten nagyon hasonló mesei összetevőket.

Így a *Senki madara* a pásztorköltészetet idézi meg egy keleti motívumokkal gazdagított világban. A megbízásra készült, japán eseményeket átdolgozó szimbolikus történet egy nyelven, sőt testen túli világba is kalauzol, vagyis mese („Hol volt, hol nem volt”) felnőtteknek, líraian lüktető próza egy idillien érintetlen világból. A történet hőse az „árva juhászfiú”, a táltosra és a száját tátó együgyűre egyaránt utaló, beszélő nevű Tátos, akinek gyógyítóerőt tulajdonítottak, s hogy ért az állatok nyelvén. Távol az emberektől pásztorkodással tölti napjait, s különc létének két alappillére az érzékelés és a zene, ahogy ezt gyermekkorából, az anyai dúdolásból és cirógatásból magával hozta. A mese legfeltűnőbb jellegzetessége itt tűnik elő, hisz nem magától értetődő lesz ezáltal az észlelt tulajdonság, észlelt reakció és a neki tulajdonított jelentés: „Akik nevelték, butaságnak vélték a jámborságát”, holott az elbeszélő tudunkra adja: „Tátos nem volt együgyű. Csak éppen nem azt nézte és nem azt látta, amit a többiek.” Pusztai száműzetése is abból eredt, hogy környezete lemondott róla, ami nála mégis képességeinek kibontakoztatását, ugyanakkor az emberektől való további távolodását eredményezi – árvaságból a kitzsítottság felé halad sorsa, egy nyelv nélküli világból egy beszéd nélküli világba kerül, amint „[a] fiúcska szelíd maradt, de alig beszélt; [...] lassanként lemondott róla mindenki”.

Ha itt egy pillanatra megállunk, feltűnik, hogy mindhárom megidézett kötet az ítélet, a tükör és a más, mint amilyenek látszik kérdéskörében mozog. Hiszen a már tárgyalt kötetekhez társulva *A fűszermadár* főszereplője a bolondos természetű, csillámvölgyi napkirály udvari bolondja, valójában azonban emlékezetét évszázadokra elvesztő, de azt a történet jelen idejében lépésről lépésre visszanyerő valódi hős, aki a gyerekek hathatós segítségével megmenti a Napot ellenségétől. A szintén keleti mesei elemekkel teletűzdelt történet didaktikussága a fűszerek enciklopédikus bemutatásában igen feltűnően jelentkezik, ami a gyerekirodalomban nem párját ritkító jellegzetesség. Nem így a *Senki madara* didaktikája, amely a szabadságnak, a szerelmi kapcsolat elengedestánának hangsúlyozásával, a kissé átértelmezett, de mégiscsak romantikus ideálok felelevenítésével helyenként már elidegenítő hatáselemekkel is él. E hatáselemek között a történet két karakteres összetevőjét emelném itt ki: a mese műfaját és az egynemű érzélem, az árvaság kiáradását.

A főszereplő, Tátos tehát először árva lesz, majd új otthonából a pusztára száműzik, végül párját, a darumadárból lánnyá változott Torit is elveszti. A beletörődés, amely életére jellemző, ekképp a szótöbben található igével, a töréssel, annak közléshelyzetével válik azonossá, s ennek a motívumnak a vándorlása alkotja a mese fő cselekményszálát. Tori, a vándormadár csak megtestesíti mindezt, végsőkéig fokozza, majd kibontakoztatja – nevével (amely a törésre is rájátszhat), létezésével (vagyis metamorfózisával), életére jellemző tulajdonságaival (vándormadár), vagyis Tátos nem is Toriba lesz szerelmes, hanem rajta keresztül önmagára lát rá, saját sorsát teljesíti be, amely minden pontján az árvaság felé tart. Tátost félreértik és száműzik, de a lemondásban, a félreértelmezésben is kiteljesedő életét épp a törésekbe való beletörődése biztosítja számára, hogy az új helyzetekhez alkalmazkodva boldogságra képessé váljon. Életének ezek a törései tehát olyan változások, amelyekben egyszerre már nem is érzi veszteségnek a veszteséget, sokkal inkább szükségszerűséget lát benne: „Semmi. Semmi baj.” Életsorsával párhuzamosan egy hasonlóan paradoxonra épülő nyelvi világgal formálódik a történet, a szavak nélkül megvalósuló létezésről szól a mese nyelv által teremtett világában. Tátos valóban keveset beszél, hisz „Régen, egészen kicsi korában, még azt hitte,

hogy a dallam és az érintés elég”, magát nem tudja megértetni az emberek között, így számúzik a pusztára, ahol aztán „emberrel alig beszélt”.

A történet az élet és halál, az egészség megroppanása és a gyógyulás ellentéteiben halad előre, hogy az egynemű várakozás kitarító jelen idejében érjen véget: „Várja, csak várja a madarat, aki egyszer már visszatért hozzá.” Az egyneműség a mese műfaját a melodráma műfaja felé tereli, benne felfokozott vagy akár eltúlzott érzelem és tisztán tragikus végkifejlet érvényesül. A történet ezen egynemű jellegzetességét támogatja az egy szó variációja, amely sűrű előfordulásával hívja fel magára a figyelmet: *egy lány, egy árva juhászfű, egyszerre, egyszer volt, egyedül, együtt, egyesül és egyetlen* – mind a kizárólagosságot sugallják, amelyre a zsigerekből érkező, a főszereplőt is magával ragadó természetes emberi reakció a megtartás, megragadás a látás és az érzékelés módzatain túllépően is. Ezzel azonban egyúttal az emberileg lehetetlenre vállalkozik, ami a kötet fényképtechnikákat imitáló paradoxonával így hangzik: „Rögzíteni a múltot, érinteni a foghatatlant.” És épp ez az, amitől a mese a madárallegóriával, a pusztaság magányos szabadságfogalmával, a pász-torköltészet bukolikus idillt formáló végtelenségével hangsúlyosan elhatárolódik: „Nem maradhat itt. Élnie kell.”

A történet az üresség-elv, az aszkézis újraírásaként olvastatja magát, amely egyszerre az élet és a művészi teremtés történetévé alakítja a több pontján Vörösmarty *Csongor és Tündéjét* vagy Nemes Nagy Ágnes *Aranyecsetét* idéző mesét, és amely maga is újraírja sorait, megfogalmazott céljait, hogy igyekezzen a fényképezőgép felvételét idéző eljárásformát a mese világán is bemutatni. Szabó T. Anna egy korábbi kötetét felidézve ugyanis, a *Fény* című kötet egy költeményében, a fotografiai „másképpen látás” (*Népstadion metrómegálló*) eljárásával zárja magára a *Senki madara* is a kitágított pillanatot, majd megkísérli az „ürességből hívní elő a teljességet”, s épp ez a paradoxon vezet el a mese egyenes vonalának megbomlása felé. A történetben egy olyan látás bontakozik ki, amely megbontja az egység megteremtésére törekvő, a befogadással, tevékenységeivel („gyógyult és gyógyított”) eggyé váló főszereplő életútját. „[Tátos] semmire sem vágyott jobban, mint utánozni, amit látott”, de amikor mindent Toritól szeretné megtanulni, a lány eltávolítja őt: „Festeni fogok – mondta később a lány. – De soha nem nézhetsz többet.” Amikor pedig a megragadásra törekszik – megtartani a tapasztalatot, ami „immár örökre az övé” –, mint sorsába, beletörődik az elszakadásba.

Tulajdonképp ez nem is lehetne másképp, hiszen a két szereplő maga is egymás kifordított képe: Tátos, akinek nem volt „a világon semmije-senkije, csak egy kis fekete, csillagszemű kutyája”, párjául nem egy fiatal lányt választott, hanem egy madárból emberré változott lányt, aki magát senkiéne mondja. S bár a madár valóban hagyományosan a szabadság allegóriája, toposza, a madarak csapatos vándorlása más asszociációkat is hozzárendel: egy belső kódot, belső rendet, a csapatnak való alárendelődést, amely épp a szabadon választott szerelem ellenében áll. A két szereplő így egymás ellenében testesíti meg a (például Bert Hellinger által vázolt) családi meghatározottságot, amelyben a nehéz sorsú, árva Tátos és a csapatának szintén lelkileg alárendelt Tori tragikus találkozását követhetjük.

Ahogy a *Senki madarában* az évszakok változásából, a vándormadarak mozgásából előálló ciklikusság felülírja a hely, a pusztai környezet időtlennek tűnő tágas formáját, majd a visszatérés által újraterelemi ennek örök állandóságát, s a madarak nagyobb tereket bejáró mozgásához képest ez a világ már zárt lesz, akár kalitkaszzerű, úgy a kör a bekerítettség, a kitörés lehetetlenségéből előálló bezártság, a rácsozat jelentésében áll a *kerített tér* című kötetben is. Szabályos formája visszatevővé válik a hibás, a szabálytalan, a semmilyen térformát meg nem mintázó végleten rajzolatokkal szemben. Különösen, hogy a *kerített tér* a Paradicsomkertre való utalást is magában rejti, benne a kert, a saját tér határoltóságát, a bensőségessége miatt érzékelhetetlen határok között megélt létezés világát is felidézi. Ennek folyamán ez a kert valójában a lélek időtlen kertje, mert „[c]sak a lélek nem kristályszerkezet” (*Térrács*). Szabálytalan alakja, mozgékonyága nyitja meg a bekerítettség bezáró alakzatát, végtelenségre mutatva: „A kert felett is ott a teljes úr” (*kerített tér*).

A verseskötet így épp a nyitás, a megnyílás, a természet törvényeinek való önmegadás verseiként olvastatja magát, amelyben az élet a maga valóságával minden rögbé, a pusztulásba mint születésbe a folytonosság fennmaradását kódolta. Ezeket a megfigyeléseket Szabó T. Anna „optikája” (ahogy egy cikluscímbe is szerepel a szó) a legkisebbektől a legnagyobb egységekig szemrevételezi, leírja, életrajzot kerekít mellé, és elmeséli a történetét. Akár atomnyi egységeket, például a *Sejt* című versben a növekedés történetét, és vissza-visszatérően a tükörét, amely a kötetnek egy fő

csapásirányára is tereli a figyelmet, a megosztott én-szerkezetek felé. A tükör láttatja elsőként a távolságot a belenéző és a tükör-én között: „kívülről néz a két szemem / egymásba néz a két szem” (*Teremtés*). A látás, a megfigyelés ugyan egységet is teremt, egyesíti nézőjét a látott képpel, az önmagára látás viszont már eltávolít, kivezet a paradicsomi létállapot elképzelt önazonosságából, s védett bensőségességét egyúttal bezáró téralakzatként értelmezi újra. Ugyanígy a *Senki madara*, ahol nem csupán a darumadárnak, de a térnek átváltozását is követhetjük, nyílása és bezáródása, gyógyító közegből betegítő térbe való változása a szereplőkön elhatalmasodó minőségeket követi, akár csak a Segantini-képre írt versben, ahol a beszélő csendes meditációjában a kép minden porcikájával azonosul: „Magam vagyok / a fa, a hó, a sár, a csend. / A roppant üresség ragyog” (*A tűz helye*). (*Magvető-Vivandra, 2015*)

